

## Sin tradición no hay innovación

### Berta Bardí i Milà

Arquitecto, título DEA. Profesor de Projectes Arquitectònics ETSAV UPC  
bertabardi@coac.net



Stonehenge, Wiltshire, Reino Unido, 3100-1600 a.C. Fuente: Vacchini, Livio.  
Obras maestras. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

*"It's by the virtue of innovation that the traditions not only born, but even persist. Continuing means often to build on sand and fantasize in a vacuum. In the most faithful imitation is always present a demand for originality, and a necessary reference to the past is present in the more open rupture. The opposite poles of pure conformity or rebellion merely serve to confirm in his barren sidedness the fruitful solidarity of these two poles."*

*With these words Luigi Pareyson begins his essay "Tradition and Innovation", collected in the book Conversations aesthetics of 1966. In it, Pareyson develops a disquisition on two apparently conflicting terms by definition. The trigger of the trial is inevitable relationship between what pretend to be new, original, and those that belonging to a past tradition is considered somewhat outmoded. Pareyson raises that the tradition stems from the search for originality that, far from being reduced to a mere repetition, becomes active, creative, effectively continuous. This paper deals precisely on these terms and their condition of reciprocity.*

#### KEYWORDS

tradition, innovation, originality, architecture, project

### Daniel García-Escudero

Arquitecto, título DEA. Profesor de Projectes Arquitectònics ETSAV UPC  
dge1979@coac.net

"Es en virtud de la innovación que las tradiciones no sólo nacen, sino que incluso se perpetúan. Continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío. En la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura. Los polos opuestos del puro conformismo o de la mera rebelión no hacen más que confirmar en su estéril unilateralidad la fecunda solidaridad de estos dos polos."

Con estas palabras Luigi Pareyson inicia su texto "Tradición e innovación", recogido en el libro Conversaciones de estética de 1966. En él, Pareyson desarrolla una disquisición sobre dos términos en apariencia antagónicos por definición. El detonante del ensayo es la inevitable relación entre aquello que pretende ser nuevo, original, y aquello que por pertenecer a una tradición se considera algo pasado, superado. Lo que Pareyson plantea es que la tradición nace de esa búsqueda de originalidad que, lejos de reducirse a una pura repetición, se vuelve activa, creativa, eficazmente continua. Esta comunicación versa, precisamente, sobre ambos términos y su condición de reciprocidad.

#### PALABRAS CLAVE

tradición, innovación, originalidad, arquitectura, proyecto

## Sin tradición no hay innovación

*“No llego a captar bien lo que en arte se llama innovador. ¿Debería ser comprendida una obra por las generaciones futuras? ¿Por qué? ¿Qué es lo que eso significa? ¿Sugiere que podrán utilizarla? ¿Para qué? No llego a verlo.*

*Lo que sí percibo más claramente -aunque en leve porción- es que toda obra de arte, si quiere alcanzar las más altas cimas, debe pacientemente, cuidándose minuciosamente desde los inicios de su creación, penetrar milenios y llegar si le es posible a la noche inmemorial habitada por los muertos que van a reconocerse en la obra.”*

Jean Genet. *Sobre Giacometti*

### Introducción

Preguntarse qué es la investigación en arquitectura plantea una dificultad similar a lo que supone reflexionar sobre qué es la arquitectura en sí misma. A lo largo de la historia, diferentes aspectos han capitalizado las obras, desde aquellos vinculados a las técnicas constructivas hasta los más ligados directamente a la forma. En el caso de la investigación pasa algo similar. El término investigación parece esclarecer más fácilmente ciertas actividades científicas que se desarrollan o bien desde la universidad, o bien desde los laboratorios. Pero, ¿qué pasa cuando se aplica el término a una actividad artística? En la actualidad, la respuesta ha sido secuestrada por aquello que se denomina “arquitectura mediática”, un grupo de sobreabundancia y estridencia que ensordece todo lo que les rodea. Algunos temas, como la sostenibilidad o el reciclaje copan las revistas y monopolizan los ámbitos a los que se supone que tienen que dedicar su tiempo los grupos de arquitectos investigadores.

Así, la novedad y la innovación se asocian con lo que es o debería ser la actividad investigadora. Pero, ¿es posible plantear dicha actividad al margen de una estricta contemporaneidad?; ¿cabe plantearla como un vehículo para profundizar en los temas y problemas recurrentes de nuestra disciplina? En definitiva, ¿cabe entender la arquitectura desde el equilibrio entre la tradición y la innovación? Desde este punto de vista, podría ser útil acudir al texto “Tradición e innovación” del filósofo Luigi Pareyson, recogido en el libro *Conversaciones de estética*, de 1966. En él, Pareyson desarrolla un análisis sobre ambos términos, de entrada antagónicos por definición. El detonante del ensayo es la inevitable relación entre aquello que pretende ser nuevo, original, y aquello que justamente por pertenecer a una tradición se considera algo pasado, superado. El inicio del texto muestra sin empaques la postura del filósofo:

*“Es en virtud de la innovación que las tradiciones no sólo nacen, sino que incluso se perpetúan. Continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío. En la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura. Los polos opuestos del puro conformismo o de la mera rebelión no hacen más que confirmar en su estéril unilateralidad la fecunda solidaridad de estos dos polos” (Pareyson 1966, 35).*

Pareyson plantea que la tradición nace precisamente de una búsqueda de originalidad que lejos de reducirse a una pura repetición se vuelve activa, creativa, eficazmente continua: “La originalidad es por su propia esencia ejemplaridad, y así como la originalidad es el resultado de la innovación, de la misma manera la ejemplaridad es el fundamento de la tradición” (Pareyson 1966, 37). Esa búsqueda de originalidad, por tanto, sería aquello homologable a la definición de cualquier investigación -por supuesto

innovadora-: contribuir a desarrollar el grado de conocimiento de una determinada especialización a partir de unas premisas y unos resultados originales. Pero “original” sería utilizado aquí no en su acepción de novedoso, sino en su derivación de relativo al origen. La originalidad se entiende, entonces, como un atributo que pretende desvelar el principio de las cosas, su substancia primordial y fundamental.

Muchos han sido los creadores que han planteado su actividad como la búsqueda del conocimiento del mundo a través de la superación de los aspectos puramente contingentes e individuales. Su tarea se ha convertido entonces en una investigación que incide sobre los temas perpetuos del conocimiento. Cuando Jorge Luís Borges (1976) afirma que “nadie puede alegar originalidad en literatura; [porque] todos los escritores son traductores y anotadores de arquetipos preexistentes”, no hace más que incidir en una visión del arte que trasciende la personalidad del creador y su tiempo para buscar lo esencial de cada disciplina.

## Algunos precedentes

La tradición moderna se caracteriza por estos planteamientos y puede ser un ejemplo válido para la actualidad. Tras la innovación insólita que supuso la batalla contra los esquemas academicistas y la consolidación del arte como una mirada autorreferencial, a finales de los años treinta se empieza a cuestionar que la innovación sea ya un paso para el avance del conocimiento. Una vez superadas las vanguardias de la primera década del siglo XX, toda una serie de artistas realizan una revisión de los principales aspectos aportados hasta el momento. Inmediatamente después, inician propuestas que de forma simultánea se relacionan con toda la historia de la humanidad.

*“Siempre hay supuestos renovadores que entienden la innovación como una ruptura: falsos profetas de la novedad, incapaces de comprender la verdadera originalidad; traidores del valor, transforman en dilema la síntesis de innovación y tradición; egocéntricos solipsistas, olvidan que la ‘congenialidad’ no es expresión inmediata de preferencias personales, sino difícil ejercicio de ‘alteridad’ y constante vocación de comunicación” (Pareyson 1966, 42).*

Precisamente, este ejercicio de “alteridad” que demanda Pareyson es el que realizan tres figuras que, como todos los grandes artistas, escapan al dictado del *zeitgeist* o “espíritu del tiempo”. Se trata del arquitecto Alvar Aalto (Kuortane, Finlandia, 1898 - Helsinki, 1976), el pintor Mark Rothko (Daugavpils, Estonia, 1903 - Nueva York, 1970) y el escultor Jorge Oteiza (Orío, 1908 - San Sebastián, 2003). Estos tres personajes de la segunda generación de artistas modernos no se llegan a encontrar físicamente. Sin embargo, comparten una manera de entender el arte que desde la más profunda introspección se transforma en un saber universal y transmisible.

Rothko alcanza el reconocimiento y la fama sobre todo a raíz de la serie de cuadros de gran formato que realiza a partir de 1949, en plena madurez artística y después de iniciar su carrera en Nueva York de manera autodidacta. Se trata de cuadros dominados por inmensos campos cromáticos en los que se pueden percibir, en ocasiones levemente, formas rectangulares, casi siempre apaisadas, que entran en tensión con los límites del lienzo. Gracias a esta serie de cuadros, en los que maneja un número muy limitado de recursos, consigue transcender la noción de pintura como ventana transparente a la naturaleza o como simple entretenimiento decorativo. A través de ellos, investiga la utilización del color como vehículo que sobrepasa la obra y conmueve al espectador,

envolviéndolo y cautivándolo. Lo arcaico y primordial parece despertar así de sus pinturas, convirtiéndolas en recurrencias de la cultura más universal.

De la misma manera, las esculturas de Oteiza recogen la tradición material desde la prehistoria hasta nuestros días. Nacido en Orio (Guipúzcoa), es heredero de figuras como Constantin Brancusi o Naum Gabo, y coetáneo de artistas como Alexander Calder o Alberto Giacometti. Intelectual incansable, su fascinación por las culturas primitivas le lleva a desarrollar un trabajo de experimentación artística que se basa en la idea moderna de abstracción y espacio. Un espacio cóncavo y protegido que parece preservar la vida y establece un lazo con los rituales más profundos de todas las culturas. Un trabajo que, partiendo del constructivismo, le conduce cada vez más firmemente a una investigación hacia lo arcaico y los orígenes de nuestra civilización, como ocurre con la mayoría de artistas modernos de cierta entidad, que hacen valer aquella máxima del cineasta Alexander Sokurov: “El propósito del arte es repetir las ideas fundamentales, años tras año, década tras década, siglo tras siglo. Porque la gente olvida”.

Por su parte, Alvar Aalto es otro ejemplo de cómo a través de la tradición propia de un país se pueden alcanzar valores artísticos universales. De entre los diferentes aspectos de su trabajo, se podrían destacar dos: el recinto como forma de delimitar el espacio, y la construcción en madera como vehículo para materializarlo. Gran parte de sus edificios se componen a partir de la aglomeración de diferentes partes en torno a un espacio central, cubierto o descubierto. Con ello, Aalto trata de alejarse del concepto de objeto arquitectónico para sustituirlo por la idea de lugar protegido y resguardado, aunque vinculado con su entorno. Le interesa el arquetipo del recinto por su sentido antropológico de espacio controlado y protegido. La misma acepción que se encuentra en las construcciones vikingas y las tradicionales granjas nórdicas, caracterizadas por la implantación de diversos elementos alrededor de un vacío central, a veces abierto por un lado y, generalmente, sin un encaje firme entre sus lados.

De la misma manera, las obras de Aalto aluden a los sistemas constructivos tradicionales nórdicos *stav* y *laft*, basados en la utilización de troncos de madera. Estos sistemas no suponen un lastre ni un anacronismo. Bien al contrario, son una referencia a partir de la cual Aalto desarrolla, junto con el ebanista Otto Korhonen, sus ensayos -hoy diríamos investigaciones aplicadas- con madera laminada curva. La adopción de esta técnica caracterizará fuertemente los diseños y los proyectos del maestro finés, que convertirá el trabajo con elementos de madera en su signo de identidad. Así, a partir de la década de 1930, numerosas obras incorporan esos ensayos y las técnicas constructivas que se derivan de ellos y que acercan los proyectos a las construcciones tradicionales de troncos. Este es el caso de los pabellones de Lapua o París, o de toda una serie de proyectos de casas prefabricadas denominadas “sistema AA”. Concretamente en París, el arquetipo del recinto -formalizado de diversas maneras- y los citados sistemas constructivos conviven para transmitir el espíritu de la ancestral tradición finesa:

*“De ahí arranca el concepto de tradición en su sentido moderno, a través del cual se abren de par en par las puertas de la historia, apareciendo así la posibilidad de contemplar, desde un punto de vista sincrónico, el legado artístico de la humanidad en su conjunto. Esto permite a ciertos artífices del siglo XX vincular su trabajo con el de precedentes próximos o lejanos, establecer filiaciones con otras culturas, definir familias espirituales (en la acepción que otorga el término Henri Focillon) ‘unidas por secretos lazos y que se encuentran más allá del tiempo y del lugar’” (Martí 1999).*



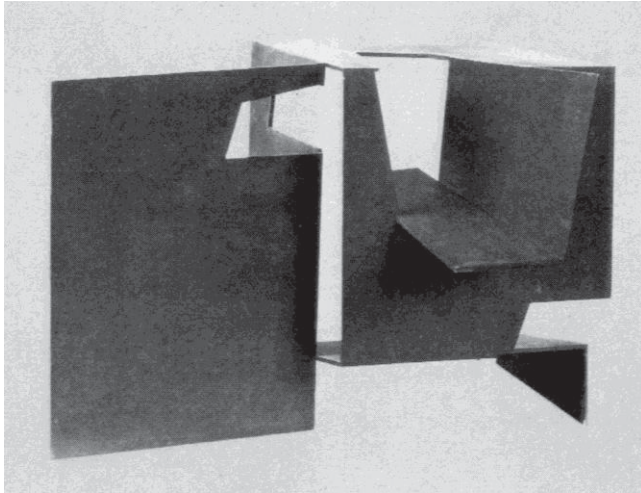


Fig. 2. 'Homenaje a Mallarmé', Oteiza 1958, y 'Magenta, Black, Green on Orange', Rothko 1949. Fuente: Martí Arís, Carles. *Silencios elocuentes*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

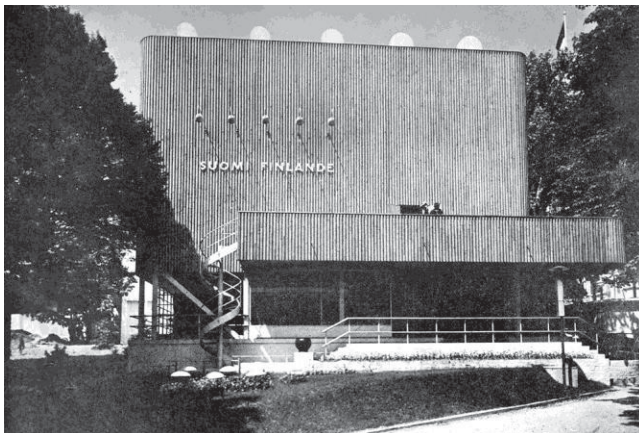


Fig. 3. Pabellón finés en la Exposición Universal de París de 1937. Fuente: Aalto, Alvar. *Alvar Aalto, 1922-1962*. Zurich: Girsberger, 1963.

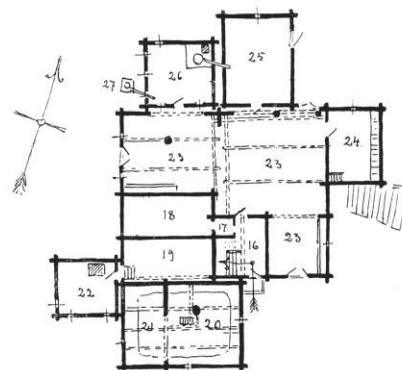


Fig. 4. Granja en Kiestinki, al norte de Karelia (Finlandia). Fuente: *Arkkittehti* 1941, núm. 09-10.

## Conclusión

La relación entre tradición e innovación, entre permanencia y cambio, es la base de cualquier investigación. En arquitectura, este planteamiento se traduce en la construcción de un conocimiento analítico y crítico sobre los proyectos más allá de su novedad. Junto a las posturas más recientes que defienden la investigación como un mecanismo para encontrar nuevas técnicas constructivas, novedosas formas de habitar el mundo, o estafalarias analogías con otras disciplinas, se plantea la necesidad de una teoría del proyecto basada en el análisis de las estructuras formales y materiales que lo soportan. Por encima de discursos históricos o eruditos se encuentra la concreción de las obras arquitectónicas. Existe así un tipo de investigación que se ciñe a la dimensión lógico-formal del proyecto, aunque ello no invalide otros tipos de análisis sociales o históricos.

De esta forma, se entiende la actividad investigadora como un método para conocer cómo se produce la arquitectura, cómo se han ideado las obras, con qué conceptos, con qué métodos, con qué instrumentos, con qué trazados y qué se ha conseguido con todo ello. La cuestión fundamental es la de analizar y transmitir cuales son los recursos generales y particulares que se van adquiriendo, que se van acumulando como herencia cultural. Interesa ahondar en los sistemas y en los métodos de proyecto, más que en aquello que produce lo novedoso. La arquitectura es entendida así como una construcción, como un sistema formal donde se relacionan diferentes elementos que tienen como objetivo organizar un determinado espacio y capturar la luz; un sistema que persigue su coherencia interna más allá de los criterios de actualidad que rigen las evaluaciones de los proyectos de investigación “competitivos”.

Es frente a esa labor de reconciliación con los temas de siempre que el arquitecto encuentra su campo de acción, su oficio. Su tarea se convierte, entonces, en lo que Livio Vacchini denomina una “acción crítica”, una respuesta que aporta nuevos puntos de vista a los problemas planteados tradicionalmente (Vacchini 2009). En la idea de acción queda condensada la capacidad propositiva del arquitecto, su manera de interpretar, clarificar y transformar la realidad a través de la forma arquitectónica. Así, el proyectista, desde una óptica necesariamente personal y particular, busca no tanto imponer sus propias leyes, su propio sello, como descubrir las relaciones profundas de los elementos de las grandes arquitecturas. Frente a la exacerbación de lo personal y la búsqueda de la originalidad, se apuesta por el rigor y la paciencia en el análisis y en la investigación de las leyes de cualquier disciplina.

En definitiva, se investiga arquitectura desde las obras arquitectónicas, desde sus métodos y sus técnicas. Se trata de estudiar y analizar las obras para proponer críticamente otros proyectos. Las experiencias previas se convierten, consecuentemente, en un instrumento didáctico ejemplar, estableciendo vínculos estrechos y profundos con las propuestas actuales. En definitiva, la arquitectura se entiende como parte indisociable de la cultura, como un hecho que posee una universalidad y una continuidad en el tiempo. Se persigue con este argumento la autonomía de la arquitectura como disciplina y se plantea su investigación como una manera de definir los elementos y las reglas que le son propias, intentando buscar lo primordial para llegar a una teoría del proyecto.

*En todo caso, la originalidad no puede ser jamás un programa, sino el resultado: está siempre en condiciones de manifestarse en cualquier situación, tanto en la continuidad y en la reanudación como en las rupturas y en las vueltas a empezar (Pareyson 1966, 43).*

## Bibliografía

Armesto, Antonio. *El Aula sincrónica: un ensayo sobre el análisis en arquitectura*. Tesis doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 1993. [Biblioteca ETSAB, Biblioteca Rector Gabriel Ferraté].

Borges, Jorge Luís. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ed., 1976.

Grassi, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973.

Grassi, Giorgio. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

Martí Arís, Carles. *Silencios elocuentes*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

Moneo, Rafael. *Sobre la naturaleza de la obra de arquitectura: una reflexión acerca del concepto de tipo*. ETSAM, 1986. [Programa de curso de Composición].

Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987. [1ª edición 1966].

Puente, Carlos. *Idas y vueltas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

Rossi, Aldo. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Vacchini, Livio. *Obras maestras: Livio Vacchini*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.